

INGRES



State Museum
Lucknow

LES ÉDITIONS DU CHÊNE
PARIS

A-1
40

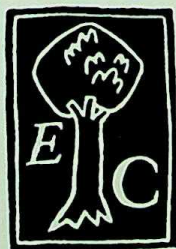
A-1
40

A-1
40.

759.4

INGRES

PAR
FRANK ELGAR



LES ÉDITIONS DU CHÊNE - PARIS

1951

State Museum.
LUCKNOW.

LES PHOTOGRAPHIES EN NOIR N^{OS} 1, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 13, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 26, 31, 32, 34, 36, 37, 39, 40, 44, 45, 47, 50, 51, 53, 59, 73, 75, 77, 78, 79 ET 83 SONT DE BULLOZ, N^O 57 DE GIRAUDON, N^{OS} 2, 5, 10, 11, 12, 14, 20, 21, 25, 27, 28, 29, 30, 33, 35, 38, 41, 42, 43, 46, 48, 49, 52, 54, 55, 58, 60, 61, 64, 74 ET 76 SONT DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES.

959.4

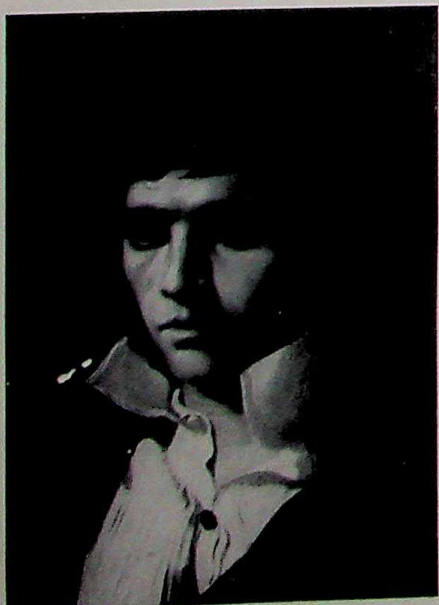
SUR LA COUVERTURE
PORTRAIT DE MADEMOISELLE RIVIÈRE
(Détail)
Musée du Louvre, Paris



AUTOPORTRAIT (1806)

SA VIE, son caractère, sa pensée, son art, nous apparaissent aujourd'hui sous un jour trompeur. L'homme et l'œuvre ont été longtemps victimes d'un malentendu énorme. N'ayant pas compris en général ce qu'il a dit, on s'est mépris sur ce qu'il a fait. Et ce qu'il a fait n'est pas toujours conforme à ce qu'il a dit. Pour la plupart, il est tout d'une pièce, sa carrière est sans imprévu, son opinion arrêtée une fois pour toutes, sa recherche exempte de chaleur et son style figé dans une ennuyeuse solennité. Rien n'est plus contraire à la vérité.

A vingt-quatre ans, Jean-Dominique Ingres possédait déjà l'essentiel de son art. Une telle précocité s'explique moins par ses dons que par l'ardeur qu'il mit à l'acquérir. Il était venu à Paris en 1796. Élève de Louis David, il se consacra pendant une dizaine d'années à la pratique de son métier, à l'étude des vieux maîtres, à l'imitation de la nature. Et comment sont accueillis les premiers ouvrages qu'il expose au Salon ? Par d'acribes critiques ou des considérations apitoyées. Dans ses peintures on n'y voit « ni dessin, ni couleur, ni sentiment ». A un âge où tant d'autres auraient écouté la voix de l'expérience et corrigé leurs « erreurs », Ingres se révolte, récuse ses juges, lance un défi à son époque : « L'art aurait bien besoin qu'on le réforme et je voudrais bien être ce révolutionnaire-là ! » Ainsi commence sa carrière.



Convaincu de sa supériorité, il s'affermait sur la route qu'il veut suivre. Fièremment il écrit : « Je suis inflexible et incapable d'aucune espèce de complaisance pour le mauvais goût qui est général. » Fierté certes, mais aussi entêtement, orgueil. Pourtant c'est le même qui, un autre jour, devant un de ses portraits, confie à Amaury-Duval : « Ah, mon ami, ne m'en parlez pas, c'est bien mauvais... Je ne sais plus dessiner, je ne sais plus rien ! »

Un homme grave, trapu, sanglé dans son costume noir, « à qui l'on n'osait parler tant il y avait de sévérité dans son aspect et, dans son nom, d'imposant prestige », pédagogue autoritaire, maître aux opinions tranchées, au caractère indomptable : tel nous le décrivent les chroniqueurs contemporains. Aussi a-t-on cru à de l'égoïsme, à de l'affectation, à de la froideur. Or, nul n'était plus émotif, plus sensible, ne s'abandonnait plus volontiers à l'enthousiasme. Le voici au cours d'une séance de l'Institut :

« Pendant les discours, si une pensée le choquait, il passait rapidement la main sur sa figure et tapotait avec vivacité son genou du bout de ses doigts. Qu'une phrase de la cantate lui plût, son plaisir et son émotion s'y lisaient aussitôt, sans qu'il cherchât le moins du monde à s'en cacher. Mais quand ces impressions d'artiste, bonnes ou mauvaises, étaient passées, sa figure reprenait un air presque bourgeois. L'art seul avait évidemment le privilège de l'illuminer. »

Aussi exigeant pour les autres que pour lui-même, il montrait envers ses élèves une sévérité parfois cruelle. Mais sa bonté naturelle le précipitait bientôt vers celui qu'il croyait avoir blessé, l'embrassait, les yeux pleins de larmes, s'excusait avec humilité, lui témoignant les marques de l'affection la plus vive.

Le sculpteur Duret, venant de terminer son *Danseur napolitain*, avait sollicité la visite d'Ingres. Devant cette figure de jeune homme nu, à très peu de caleçon près, le maître exprime quelques réserves. Duret, mal à l'aise, s'excuse par la nécessité de satisfaire aux exigences de vente, bien qu'il fût indépendant des soucis matériels avec une douzaine de milliers de francs de rente.

— Monsieur, remarque alors Ingres, sèchement, lorsqu'on fait de la sculpture avec douze mille francs de rente, on ne met pas de caleçon à ses statues !

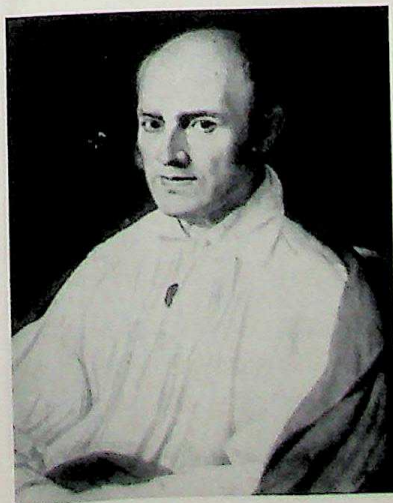
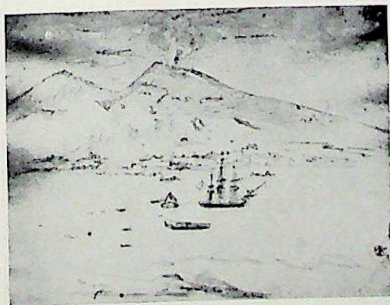
Hippolyte Flandrin lui présentait ses peintures de Saint-Vincent-de-Paul. Ingres éprouve un tel contentement qu'il embrasse son disciple, l'étreint à bras-le-corps. Son chapeau tombe à terre, il marche dessus...

Ses familiers ont maintes fois rappelé les contradictions de son caractère. Un jour, il est furieux d'un article des *Débats* très élogieux, mais insuffisamment à son gré. Un autre jour, il s'emporte contre un flatteur qui vient de l'égaliser à Raphaël.

Petit bourgeois hargneux, vaniteux, ambitieux, il a recherché la faveur officielle. Mais, artiste intransigeant, il n'a jamais consenti à se ranger parmi les peintres officiels. Professeur à l'École des Beaux-Arts, directeur de l'École de Rome, membre de l'Institut, sénateur, grand officier de la Légion d'Honneur, il a nourri pourtant contre les institutions académiques et publiques une constante animosité, osant parfois la manifester avec éclat. Écoutez ce qu'il pense de ses collègues de l'Institut :

« Lorsqu'ils sont assis dans leurs fauteuils académiques, il n'y a pas de puissance qui puisse intervenir, il n'y a pas d'appel à leurs iniques et frauduleux jugements. Il faut du courage pour avaler cette lie. »





Quatre ans avant de prendre la direction d'un atelier de l'École des Beaux-Arts, il adjurait Amaury-Duval en ces termes : « N'allez donc pas à l'École, car, je vous le dis, je le sais, c'est un endroit de perdition. »

Si la conscience de sa valeur, jointe à ses origines bourgeoises, ne l'éloignait pas des honneurs, sa droiture, sa farouche indépendance, les lui faisaient dédaigner aussi bien. S'il accepta la direction de la Villa Médicis, c'est qu'il était ulcéré du mauvais accueil fait à son *Saint Symphorien*, en 1834, qu'il lui fallait à tout prix fuir la conjuration des médiocres et la sournoise hostilité de M. Thiers. Élu à la Commission permanente des Beaux-Arts, instituée en octobre 1848, il démissionne en mai 1849, après avoir réclamé vainement la suppression du jury et la liberté d'accès au Salon.

Malgré l'austérité de son existence, la roideur de sa volonté, le sectarisme de son enseignement, Ingres était « un être tout d'inspiration et d'instinct, de passion surtout ». C'est à ses élèves, guindés, mornes, prétentieux, sans réel talent, serviles imitateurs de leur maître, qu'il faut imputer le discrédit dont sa gloire a longtemps souffert. Ils l'ont trahi en voulant le servir; et en le servant, ils renonçaient à sa succession. C'est en essayant de le dépasser, en réagissant contre ses thèmes et contre ses procédés avec autant de vigueur qu'il s'était opposé, lui, à son maître David, qu'ils lui eussent été vraiment fidèles. Ils n'ont vu en lui que le patron illustre, le maître majestueux, l'admirateur de Raphaël, non pas le créateur hardi qui sonnait le glas des données traditionnelles, se rebellait contre le romanisme de son époque, substituait au classicisme compassé de l'École un classicisme vivant et original, qui, le premier depuis Jean Fouquet, marquait le réveil de l'art indépendant en France. L'ingrisme a manqué d'être fatal à Ingres, bien qu'il fût aussi étranger au style d'Ingres que le raphaélisme à celui de Raphaël.

Dès lors s'effacent les oppositions, les partis pris, les foucades de l'artiste. Ingres se présente à nous tel qu'il fut : un homme comme tous les autres hommes, mais le plus grand peintre de son temps; personnalité puissante, peintre aussi intuitif que lucide, ne connaissant ni le doute, ni l'inquiétude, sans complexité en dépit de ses contradictions. Moins intelligent que son rival Delacroix, mais plus intellectuel, plus enclin à l'émotion que Poussin et moins raisonnable, il fut bien de son siècle, encore qu'il dénonçât violemment les conformismes et qu'il remît en question les principes de son art.

Jean-Dominique Ingres était né à Montauban le 29 août 1780. Son père, sculpteur ornemaniste, lui apprit de bonne heure le dessin et la musique. En 1791, il entre à l'Académie des Arts de Toulouse. Il gagne sa vie comme second violon dans l'orchestre du Capitole. Il arrive à Paris, en juillet 1797. Élève de David, puis de l'École des Beaux-Arts, il remporte le Grand Prix de Rome, en 1801. Il commence la fameuse série de ses portraits à la mine de plomb. Il reçoit quelques commandes de l'État. En 1804, il peint le *Portrait de Bonaparte, Premier Consul* (Pl. II), destiné à la Ville de Liège et son propre portrait, sa première œuvre vraiment personnelle. Celle-ci a été perdue, mais il en existe une saisissante réplique au Musée Condé, à Chantilly. Le romantisme qu'on y décèle ne se retrouve déjà plus dans les portraits de Monsieur, de Madame et de Mademoiselle Rivière (Pl. III) qu'Ingres exécuta l'année suivante.



9 M. GRAND
10 LE VOYAGEUR
11 UN SENTIER PRÈS DE LA TRINITÉ-DES-MONTS
12 LE VÉSUVI
13 M. DESMARIS

M. BOCHET 14
MARTYRE DE SAINT SYMPHORIEN 15
ENTRÉE DE CHARLES V À PARIS 16
MORT DE LÉONARD DE VINCI 17
COMTESSE DE TOURNON 18



Le jeune homme est, dès ce moment, maître de son inspiration et de ses moyens. Sobriété, équilibre, solidité, joie de vivre, grâce de l'attitude, le *Portrait de Madame Rivière* (Pl. IV) semble voir épuisé, de par sa perfection même, toutes les possibilités de Jean-Dominique. La beauté de la ligne, le raffinement du coloris, la somptuosité du costume, le charme vif de l'expression, la grande arabesque du bras soulignée et prolongée par l'écharpe brodée, tout ici donne l'impression du définitif et de l'insurpassable. Ce n'était pourtant que le début d'une carrière brillante et féconde, la prise de possession de forces neuves et toujours disponibles.

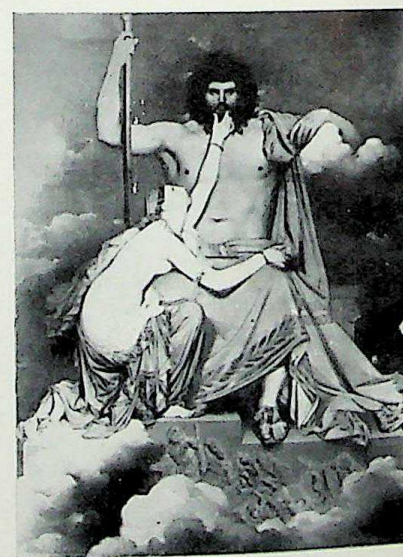
Il entre enfin à la Villa Médicis, le 11 octobre 1806. Il a laissé à Paris quatre portraits qui comptent parmi les plus beaux de l'École française. Il sait ce qu'il veut et ce qu'il peut. Il a une conception personnelle de la vie et de l'art, une écriture originale, des convictions fermes, une ambition démesurée. Et tandis que la critique et le public déchirent à belles dents ses ouvrages exposés au Salon, il se met résolument au travail, à Rome. Il exécute *Le Casino de Raphaël* (Pl. V), un petit paysage d'une transparence, d'une pureté de lignes et d'une économie de moyens que Corot ne devait pas égaler. On connaît de lui fort peu de paysages, mais il en a donné comme fonds à quelques-uns de ses portraits, notamment à celui de son ami Granet (1807). A cette œuvre d'un lyrisme exceptionnel succède le *Portrait de Madame Devauçay* (Pl. VII), d'un style apaisé, d'un dessin presque attendri.

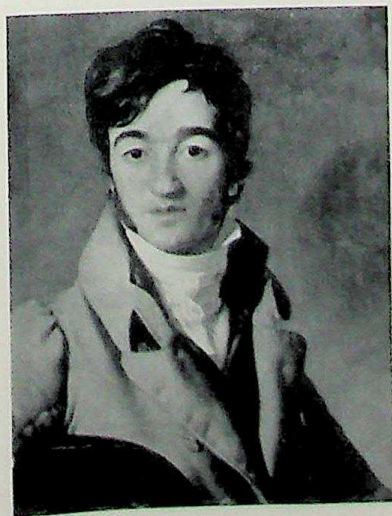
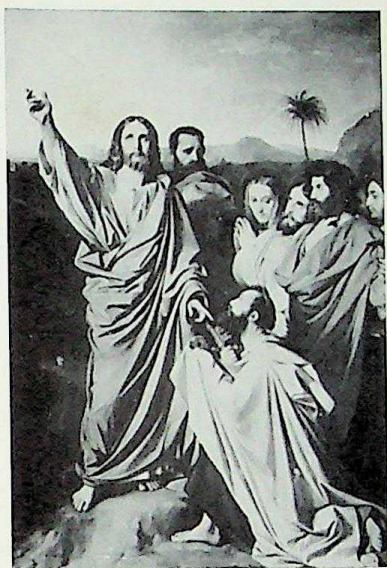
L'Italie offre à sa curiosité passionnée d'interminables sources d'inspiration. Il passe de longues heures dans l'adoration des artistes du Trecento et des dessinateurs florentins. Il élabore aussi les compositions qu'il doit, comme pensionnaire de la Villa Médicis, envoyer à Paris : *Œdipe et le Sphinx* (1807), *Jupiter et Thétis* (1811). Entre temps il peint, pour sa propre délectation, *La Baigneuse*, du Musée Bonnat, vue de dos, à mi-corps (Pl. VIII), et *La Baigneuse Valpinçon* (Pl. IX), sœurs des futures Odalisques auxquelles la flexible fermeté de ligne et la fraîcheur de coloris ont épargné la décrépitude et les atteintes du temps.

Il se délasse de ses aventures intellectuelles et de ses recherches abstraites en faisant des croquis, des portraits aussi libres de facture, aussi vivants que ceux de *Monsieur Marcotte*, de *Madame Panckoucke*, de *Monsieur Cordier* (Pl. X). La pose y est naturelle, le mouvement discipliné. Plus de traces désormais de romantisme. Costume et accessoires s'intègrent sans effort dans l'unité de l'ensemble.

Terminé son séjour à la Villa Médicis, il se trouve brusquement dans l'obligation de gagner sa subsistance. Aussi accepte-t-il les commandes que lui passent des aristocrates et de hauts fonctionnaires : vastes compositions comme *Romulus vainqueur d'Acron*, *Le Songe d'Ossian*, portraits dessinés ou peints. Le 4 décembre 1813, il épouse, à Rome, la cousine par alliance d'un ami, lequel la lui « expédia » de Guéret. Il ne la connaissait pas. L'union fut néanmoins heureuse. Compagne affectueuse et dévouée, Mme Ingres partagea avec une parfaite abnégation et un tranquille courage l'existence de l'artiste. En 1814, il exécute le *Portrait de Madame de Senonnes* (Pl. XI), qui appartient depuis 1854 au Musée de Nantes, sans doute le plus beau, le plus complet de tous ses portraits, *Raphaël et la Fornarine*, la *Grande Odalisque* (Pl. XII).

L'Empire s'est effondré, les Français ont presque tous quitté Rome, sa femme est souffrante, son père meurt à Montauban. De 1814 à 1820, il dessine des centaines de por-





traits, exécute des tableaux de mythologie ou d'histoire : *Saint Pierre*, *Roger délivrant Angélique*, *Virgile lisant l'Énéide*, *Paolo Malatesta et Francesca de Rimini*. C'est une des périodes les moins heureuses de sa vie et son œuvre s'en ressent. Il s'installe à Florence, où il rencontre de nouvelles difficultés, de nouveaux sujets d'inquiétude. Les commandes lui faisaient-elles défaut ? Certainement non. Mais il les refusait, car il avait pris conscience de devoirs et d'exigences jusque-là méconnus, si grandes étaient sa confiance en soi et la sûreté de son métier. Arrivé à la maturité de l'âge, il éprouve le besoin de réagir contre ses habitudes, d'approfondir sa vision, de renouveler les principes qui avaient guidé sa jeunesse. Son carnet de croquis à la main, il visite les églises, les palais, les Offices, Pise, Sienne. Il médite, s'interroge, doute pour la première fois de lui-même et de sa peinture. Mais c'est bien plus tard qu'il devait retirer de cette crise les bienfaits. Il se cherchait encore qu'il accepte l'exécution d'un important tableau pour la cathédrale de Montauban : *Le Vœu de Louis XIII*. Il y travaille à grand-peine, l'achève à force de patience et de courage.

Cette œuvre si raphaëlesque, pastiche fastidieux de formes accréditées par la Renaissance italienne, reçoit pourtant au Salon de 1824, à Paris, un chaleureux accueil. Ingres, qui était mécontent de sa toile, est le premier surpris de l'admiration qu'elle suscite et de la sympathie dont il est l'objet dès son retour en France. Les mêmes qui avaient accablé de leurs sarcasmes un impérissable chef-d'œuvre comme *La Grande Odalisque*, joyau du Salon de 1819, portent sur le médiocre *Vœu de Louis XIII* des jugements plus que flatteurs. C'est que les choses avaient bien changé en cinq ans ! Quand Ingres revint d'Italie, l'académisme chancelait sous les coups de boutoir des romantiques, de Géricault, de Delacroix. Les membres de l'Institut, les professeurs de l'École des Beaux-Arts, les artistes officiels, pardonnèrent d'un seul coup à Ingres ses « incartades ». Et puis, celui qu'ils avaient honni naguère, ne semblait-il pas maintenant sacrifier à l'art des musées des tendances qui n'avaient que trop inquiété ?

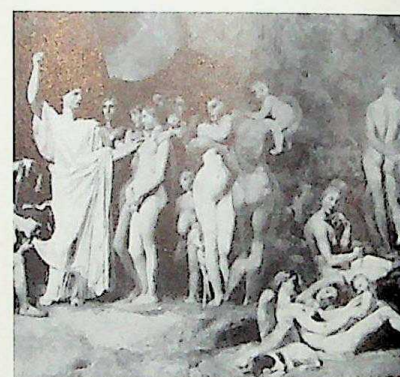
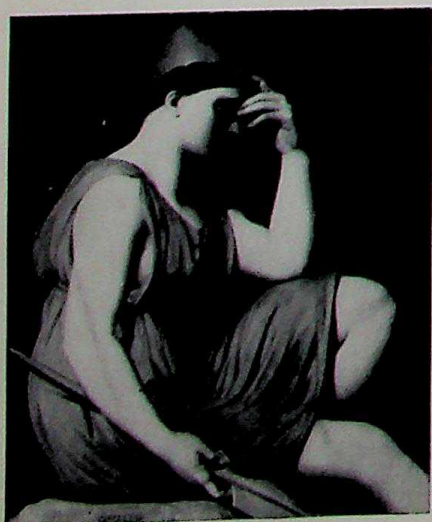
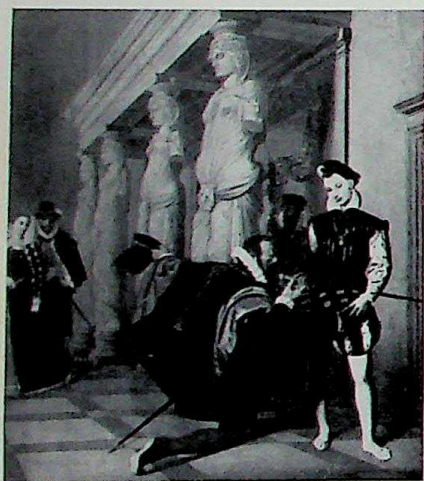
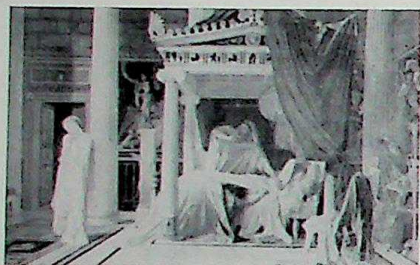
À côté du *Vœu de Louis XIII* avait été accroché *Le Massacre de Scio*, de Delacroix, dont « les scènes horribles, la couleur violente, la furie de brosse », écrivait Théophile Gautier, soulevaient l'indignation des classiques dont la perruque frémissait ». On imagine dès lors avec quel empressement le *Vœu de Louis XIII* et son auteur furent célébrés. Las de privations, exaspéré par les critiques, avide de revanche, Ingres se grise de son succès. Il devient le champion de la tradition, l'ennemi de Delacroix. Et il accepte de jouer ce rôle, si contraire à son tempérament, à ses aspirations, à sa volonté. Ce petit homme, naïvement orgueilleux, d'une timidité bourrue, d'une sensibilité chatouilleuse, tombe dans le piège qui lui est tendu. Sans son honnêteté foncière et la force de son génie, sa carrière se serait vraisemblablement arrêtée là. Décoré de la Légion d'Honneur, nommé à l'Institut et bientôt après à l'École des Beaux-Arts, le voici prisonnier de ce personnage fabriqué, enfermé dans une doctrine empruntée à l'Italie qu'il ne cessera de défendre et d'enseigner, lors même qu'il la trahira par son propre exemple et qu'il la désavouera par ses propos. Quelle était donc cette doctrine dont Ingres a travesti sa pensée à ce point que, pendant un siècle, tout le monde s'y est trompé ?

Elle reposait tout entière sur le culte de l'Antique et de Raphaël. Et ce culte ne souffrait pas la contradiction,



- 27 RAPHAËL ET LA FORNARINE (ÉTUDE)
- 28 JÉSUS-CHRIST DONNE À SAINT PIERRE LES CLEFS DU PARADIS
- 29 ROGER DÉLIVRANT ANGÉLIQUE
- 30 VIRGILE FAISANT LA LECTURE DE L'ÉNÉIDE DEVANT AUGUSTE
- 31 M. COUDERC-GENTILLON

- FRANCESCA DE RIMINI ET PAOLO MALATESTA (ÉTUDE)
- FRANCESCA DE RIMINI ET PAOLO MALATESTA
- MARS ET VÉNUS
- DIANE ET ENDYMION
- PORTRAIT D'HOMME



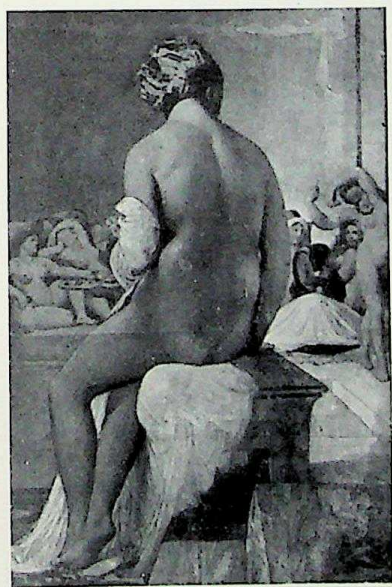
pas même la discussion. « Copiez donc tout bonnement la nature, tout bêtement », disait-il encore. L'humanisme, l'illusion naturaliste, l'imitation du réel, telles étaient les bases de la théorie qu'il imposait à ses élèves. C'est à tout le moins ce qu'ils ont affirmé. Nous verrons plus tard combien différente était la vérité. Toutefois, la consécration officielle, le poids des honneurs, la vénération dont il était entouré, ne firent qu'accentuer le sentiment de sa supériorité et le despotisme de son enseignement. Aussi bien, le dédoublement de sa personnalité, provoqué à son retour d'Italie par un succès imprévu, peut expliquer une regrettable méprise. Pas plus après sa mort que de son vivant, on n'a voulu déceler sous l'attitude d'emprunt son incorruptibilité. Toutes les faveurs officielles qu'il savourait avec une joie candide, qu'il acceptait en retour d'attaques injustes, donnèrent à sa gravité quelque hauteur et à ses opinions un tour assez déplaisant. C'était néanmoins un homme bon, simple, aimant, nous l'avons suffisamment montré. Dès sa quarante-cinquième année, la personnalité seconde d'Ingres usurpe la première place. Ses contemporains ne voient qu'elle. C'est elle qui veut se faire voir, qui s'avance sur la scène parisienne, qui envahit son existence. Mais son œuvre ?

Après le triomphe du *Vœu de Louis XIII*, les commandes affluent. Ingres, sinon son double, décide de se consacrer désormais à la « grande peinture ». Il exécute une décoration de vingt mètres carrés destinée au plafond d'une salle du Louvre : *Le Triomphe d'Homère* (1817).

En 1834, il envoie au Salon *Le Martyre de Saint Symphorien*, dont le sujet et le décor lui avaient été imposés par l'évêque d'Autun. La dureté des tons, l'enflure des formes, la grandiloquence des gestes, ne laissèrent pas de déconcerter jusqu'aux admirateurs de l'artiste. Ulcéré de cet échec, il sollicite la direction de l'Académie de France, à Rome. On s'empresse de la lui accorder.

Son ascendant, son autorité, exercèrent sur les pensionnaires de la Villa Médicis une action stérilisante. L'Institut lui-même finit par s'alarmer des progrès de l'ingrisme à Rome. Ingres a pris son directorat très au sérieux, il produit peu. En 1840, il peint la *Stratonice* du Musée Condé. De retour à Paris, en 1841, il retrouve la faveur que son *Saint Symphorien* lui avait fait perdre. La peinture historique le tente bien encore, mais, heureusement, le cœur n'y est plus. Sa personnalité d'emprunt s'efface, la personnalité authentique d'Ingres tend à reprendre le dessus. Mais cette substitution s'accomplit non sans hésitations douloureuses. Il lui faut vaincre en son for de sourdes résistances, récupérer sa force d'âme. Des deux peintures murales que lui avait commandées le duc de Luynes pour le château de Dampierre, *L'Age d'Or* et *L'Age de Fer*, celle-ci fut à peine ébauchée et la première resta inachevée après cinq années d'intermittents efforts. Sa *Jeanne d'Arc* et sa *Vierge à l'hostie* ne sont que purs exercices de métier. *L'Apothéose de Napoléon* (1853), qui a été détruite dans l'incendie de l'Hôtel de Ville, pendant la Commune, il ne semble pas, d'après ses esquisses, qu'elle fût mieux inspirée. *Jésus au milieu des docteurs* (1862) est un ouvrage décevant : « Triste résultat à un âge où il n'y a plus guère d'espoir de prendre une revanche », dira Delacroix. Pourtant *Le Bain turc* fut, l'année suivante, cette revanche-là. Ingres avait quatre-vingt-deux ans. Dans cette synthèse souveraine de tous ses dons, de toutes ses recherches, de tous ses moyens, il s'était enfin repris et retrouvé.

Il ne faudrait pas croire que, de 1824 à sa mort (14 jan-



vier 1867), Jean-Dominique Ingres ne se soit consacré qu'à la peinture d'idée et de fiction, avant d'exécuter son chef-d'œuvre, *Le Bain turc* (Pl. XVI). Alors qu'il travaillait à d'absorbants penums, tels que *L'Apothéose d'Homère* ou *Le Martyre de Saint Symphorien*, il peignait des portraits aussi admirables que ceux de Monsieur Bertin, du comte Molé, de Chérubini, de la comtesse d'Haussonville, de Madame Moitessier, de Madame Ingres. Il en dessinait aussi à la mine de plomb avec une rapidité et une sûreté de main prodigieuses, bien qu'il avouât « le dégoût que lui inspiraient ces petits monstres d'ouvrages ». Pourquoi donc, la célébrité venue, malgré les hauts prix que lui étaient payés ses tableaux d'histoire, Ingres a-t-il continué de jeter sur le papier ces « dessins de bourgeois » qu'il estimait indignes de lui ? Pourquoi ces *Baigneuses* et ces *Odalisques*, quand on ne lui demandait que des peintures d'apparat, sinon parce qu'il lui fallait obéir aux injonctions de son génie ?

En vérité, ses deux personnalités n'ont cessé de cohabiter et de se disputer la préséance, alternant ou opposant l'une sa néfaste influence, l'autre ses vertus. Néanmoins soyons convaincus que celle-ci ne l'a jamais laissé dévier de « la seule et vraie route » qu'il affirmait, en 1807, s'être tracée une fois pour toutes. Il était trop volontaire, trop intransigeant, trop intègre, pour se parjurer, dusent les faiblesses humaines conspirer avec les promesses du monde. En dépit de son culte ostentatoire pour une tradition défunte et pour les anciens maîtres, sa foi révolutionnaire ne s'est jamais démentie après qu'il l'eut proclamée d'une manière si retentissante, en octobre 1806.

Mais gardons-nous d'exagérer. Il n'a pas aliéné son indépendance autant que certains l'ont prétendu. Il est arrivé à ce professeur à l'École des Beaux-Arts, à ce membre de l'Institut, de s'apitoyer sur « les arts que si peu comprennent bien » (et il ne craint pas d'ajouter :) « même entre nous, à l'Académie » ; de prendre généreusement la défense des « victimes au Concours du Prix de Rome » ; de réclamer avec véhémence la suppression du Salon ; de stigmatiser l'École, cet « endroit de perdition où l'on n'enseigne que l'adresse, pas autre chose, excepté la naïveté et la beauté ».

Quant à son propre enseignement, fut-il si étroit, si despotique que l'ont rapporté des disciples trop soumis, incapables d'entendre la leçon de leur maître ? Amaury-Duval, qui passe pour le plus compréhensif d'entre eux, a écrit : « Si un élève manifestait, par indépendance ou par singularité du goût, une tendance qui s'écartait de la doctrine du maître, il devenait aussitôt un apostat, un Judas, « un homme qui adore les faux dieux... un homme qu'on ne salue plus. » C'est pourtant au même Amaury-Duval qu'Ingres donnait ce conseil : « Ah, conservez-la toujours cette bienheureuse naïveté, cette charmante ignorance ! »

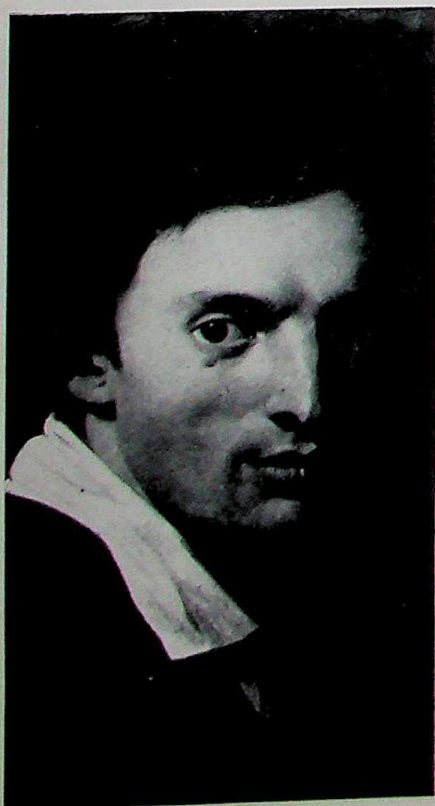
Non, Ingres n'exigeait pas de ses élèves une servilité aveugle. « Dans ma maison, je n'ai jamais obligé personne à porter ma livrée », s'écria-t-il un jour devant les peintures ingristes de Lehman et de Chassériau.

Que son admiration pour les Grecs et pour Raphaël ait dégénéré en système, c'est incontestable. Cela lui était peut-être nécessaire pour mieux réagir contre le faux classicisme de David, les canons immuables de l'École, le renouveau de baroque apporté par un romantisme outrancier. Plus s'accroissent l'orageuse turbulence de Delacroix, l'exaltation de l'individu, la recherche de l'effet, plus Ingres se confinera dans sa tour d'ivoire et s'affirmera



- 47 COMTESSE D'HAUSSONVILLE
(ÉTUDE)
48 LE BAIN TURC (ÉTUDES DE FEMMES
NUES)
49 LE BAIN TURC (ÉTUDE)
50 NAPOLEON, EMPEREUR

- VIERGE A L'HOSTIE ENTRE DEUX
SAINTS
VIERGE A L'HOSTIE 52
MADAME INGRES 53
L'ODALISQUE (ÉTUDES) 54
CHARLES X 55



fidèle aux règles classiques d'équilibre et de mesure. Contre les désordres de l'imagination et les extravagances de langage, le sectarisme d'Ingres a dressé un moyen extrême de sauvegarde et de protection. Sectarisme de façade, tout l'atteste : notes, lettres, témoignages. Sa dévotion pour Raphaël ne l'a pas empêché d'aimer les primitifs italiens. Toute sa vie, en effet, Giotto attisa sa curiosité. A quatre-vingt-six ans, ne prit-il pas un calque du *Christ au tombeau* ? Il admirait Masaccio, Botticelli, Titien, Vélasquez et naturellement Holbein. Holbein ne serait-il pas le précurseur d'Ingres ? Ne retrouve-t-on pas dans le portrait de Madame Rochette ou de Madame Leblanc la ligne fluide et stricte du portrait de Dorothea Meyer ? « On me reproche, a-t-il écrit, d'être exclusif, on m'accuse d'injustice pour tout ce qui n'est pas l'Antique ou Raphaël. Cependant je sais aimer aussi les petits maîtres hollandais et flamands... Non, je ne suis pas exclusif, ou plutôt je ne le suis que contre le faux. »

« Il doublait volontiers tel cap de rue pour aller admirer, à quelque vitrine, la caricature du jour qu'y présentait Daumier. » Il a connu et apprécié les linéaires archaïques et orientaux, les miniatures persanes, il a été sensible au raffinement de leur graphisme et de leur coloris, à leur poésie. Parlons donc moins de son fanatisme pour l'art des musées et davantage de sa prudence envers de redoutables tentations. Mais allons plus au fond des choses. Ingres est-il vraiment un homme de la Renaissance attardé en plein XIX^e siècle ?

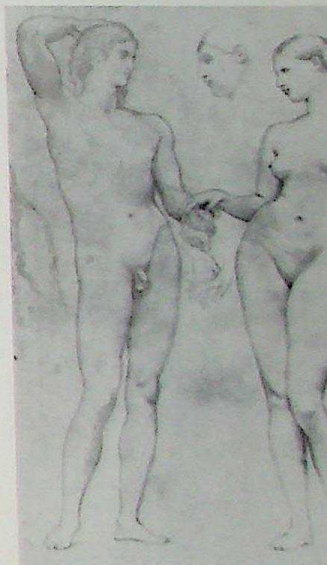
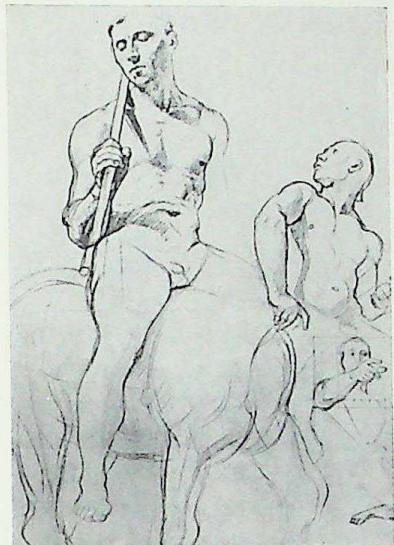
« Croyez-vous, disait-il à ses disciples, que je vous envoie au Louvre pour y trouver ce qu'on est convenu d'appeler « le beau idéal », quelque chose d'autre que ce qui est dans la nature ? Ce sont de pareilles sottises qui, aux mauvaises époques ont amené la décadence de l'art... De même pour les peintures des grands siècles, croyez-vous qu'en vous ordonnant de les copier je veuille faire de vous des copistes ? Non, je veux que vous preniez le suc de la plante. »

Hostile à la beauté idéale, il semble donc condamner les Grecs et les Raphaël. Plutôt voit-il dans leur exemple le chemin qui ramène à la réalité, non pas la réalité éphémère et contingente de la nature, mais la réalité permanente, éternelle, la réalité en soi. C'est pourquoi il préconisait « la simplification des mouvements et des attitudes... Lorsqu'on étudie la nature, on ne doit avoir d'yeux que pour l'ensemble ». Mais dans cette recherche de la synthèse, l'artiste doit préserver cette « bienheureuse naïveté », propre aux *primitifs*, tempérer par la spontanéité de l'instinct ses aventures intellectuelles. A tous les Italiens du XIV^e siècle, il pouvait préférer Raphaël et l'opposer à Michel-Ange où il discernait « les symptômes ou les marques des fatigues de l'humanité » puisqu'il restait fidèle à Giotto, ce merveilleux interprète de la sensibilité. Ses adversaires ne s'y étaient pas trompés, qui l'appelaient avec quelque mépris : « un disciple de Jean de Bruges », « un gothique », « un Chinois égaré dans les ruines d'Athènes », pour rappeler ce téméraire à la sagesse.

S'il réprouvait le beau idéal, il ne recommandait pas pour autant l'imitation de la nature. Je sais qu'il a souvent déclaré le contraire : « Lorsqu'on sait bien son métier et que l'on a bien appris à imiter la nature »... Mais il ajoutait aussitôt : « ...le plus long est de *penser* en tout son tableau ». Et n'accusait-il pas le Salon de « fausser le goût public par le spectacle bête des trompe-l'œil » ?

On a complaisamment cité certains de ses dires pour





nous convaincre de son obéissance au sujet, au modèle, à l'apparence, à l'humain, aux motifs et aux procédés de la Renaissance. Mais d'autres propos, généralement passés sous silence, emportent tous les doutes :

« Il ne faut pas rechercher outre mesure les sujets : un peintre peut faire de l'or avec quatre sous. »

« Quelque génie que vous ayez, si vous peignez non d'après la nature déjà copiée par vous, mais directement d'après le modèle, vous serez toujours esclave et votre tableau sentira la servitude. Raphaël, au contraire, avait si bien dompté la nature, il l'avait si bien dans la mémoire que, au lieu qu'elle lui commandât, on dirait que c'est elle-même qui lui obéissait, qu'elle venait elle-même se placer dans ses ouvrages. » Pour Ingres donc, loin de copier la nature, le peintre doit l'interpréter à son gré. Les éléments qu'il détache du réel, il doit s'en servir non pas comme fins, mais comme moyens, propres à transmettre à autrui ses propres émotions et ses propres pensées.

Écoutons-le encore, avec, s'il se peut, davantage d'attention : « Ayez tout entière dans les yeux, dans l'esprit, la figure que vous voulez représenter, et que l'exécution ne soit que l'accomplissement de cette image possédée déjà et préconçue. »

Ainsi, pas de beauté de convention (c'est-à-dire la nature coulée et pétrifiée dans un moule), pas davantage d'image photographique du monde extérieur. Aussi avait-il horreur de l'anatomie, « cette science affreuse ». Sa constante recherche, l'essentiel de sa vraie doctrine, c'est *l'expression*. Encore un mot qu'il importe de définir. L'expression, selon Ingres, n'est pas l'exaltation des sentiments humains, la boursouffure des formes, la licence de la facture. L'expression consiste pour l'artiste à rendre, avec le plus d'intensité et de pureté possible, sa personnalité. Pour éviter les excès, elle exige une très grande science du dessin, elle doit être formulée avec une justesse absolue :

« Toute la peinture est dans le dessin, fort et fin à la fois... dans un dessin ferme, fier, caractérisé, même s'il s'agit d'un tableau qui doit impressionner par la grâce. La grâce seule ne suffit pas, le dessin châtié non plus. Il faut davantage : *il faut que le dessin amplifie, il faut qu'il enveloppe.* »

Amaury-Duval nous montre Ingres au travail : « Il ôtait un détail, appuyait sur un autre qui le frappait et dont il faisait une beauté ; enfin, son ouvrage n'était qu'un résumé complet de ses impressions. » L'élève comprend cette fois ce qu'il y avait de nouveau, d'original, d'insolite, dans l'art de son maître. Pour Ingres, en effet, la peinture est une création subjective, une image de la réalité certes, mais revêtue d'une signification nouvelle, supérieure, absolue : voilà pour le principe. Une ligne dépouillée, ferme et large, des formes pleines et fortes, une ample arabesque liée à des formes disposées par grandes masses : voilà pour les moyens. Quant à la couleur, jamais Ingres n'en a sous-estimé l'importance. S'il haïssait Rubens et Delacroix, cette « mauvaise école coloriste, l'école du mensonge », il avait pour Titien une prédilection nettement marquée. Il avait horreur des couleurs violentes et heurtées, recherchait les contrastes entre les tons chauds et les tons froids, la rareté des coloris, la limpidité de la lumière.

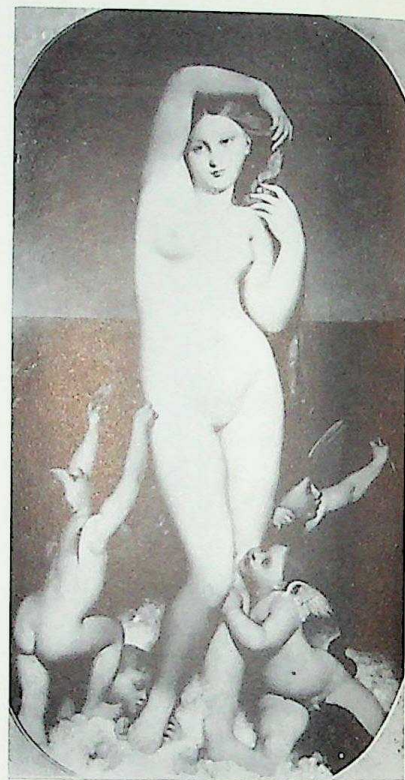
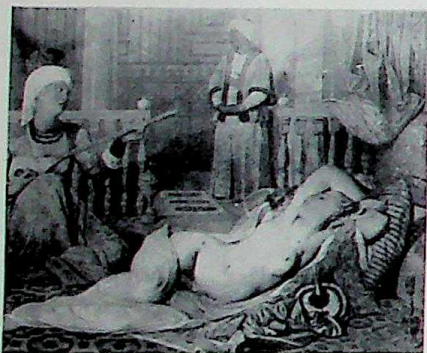
Loin de moi l'intention de soutenir une thèse paradoxale. Aux textes que j'ai cités on pourrait opposer d'autres textes et en tirer des conclusions, différentes sans doute, mais non pas contradictoires. Au reste, les grands artistes ont-ils jamais su bien s'analyser et parler de leur

art ? Combien de fois leurs actes n'ont-ils pas démenti l'expression de leurs idées ! Ils croient aller résolument dans un sens, alors que leur inconscient s'exerce en sens contraire. Oublions donc, pour un moment, les témoignages que nous ont laissés les familiers d'Ingres, ainsi que ses propres déclarations. Appliquons-nous plutôt à l'examen de son œuvre.

Il n'observait pas les lois de la perspective, Robert de la Sizeranne le déplorait avec un ridicule presque touchant. En vérité, Ingres s'en est peu soucié, c'est perceptible dans *L'Apothéose d'Homère*, *Le Martyre de Saint Symphorien*, *Jésus parmi les docteurs*. Dans *Le Bain turc*, dans *L'Age d'Or* surtout, les plans éloignés sont vigoureusement ramenés en avant afin d'équilibrer la composition ou d'accuser l'effet décoratif. Pour rendre la sensation de l'espace, Ingres ajoute à ses combinaisons de lignes l'emploi de foyers lumineux : une lueur tombe avec force sur un point du tableau, s'empare du regard et le conduit successivement là où le peintre a voulu étager ses plans. Dans *Le Portrait de Monsieur Bertin* (Pl. XIV), c'est le front, ce sont les mains qui sont vivement éclairés ; ailleurs c'est une épaule (*La Petite Baigneuse*), un dos (*Le Bain turc*) ; dans *L'Odalisque à l'esclave*, le ventre de la sultane, le visage de la musicienne, le turban de l'eunuque et le ciel tout au fond, ces quatre taches claires donnent à l'ouvrage sa cohérence et sa profondeur.

Ingres, nous l'avons vu, avait horreur de l'exactitude anatomique. Ses personnages n'ont ni os, ni muscles, le modelé est à peine indiqué, la couleur des chairs est presque uniforme. *Le Portrait de Madame Devauçay*, *La Baigneuse Valpinçon*, *Jupiter et Thétis*, seraient des peintures plates, si le volume n'était suggéré par quelques traits, si l'on ne sentait leur structure interne. Les formes ne « tournent pas », comme celles de Léonard de Vinci, elles sont franchement limitées, se détachent nettement sur des fonds neutres et sans ornements. Une telle liberté dans la technique, un tel mépris des conventions, sont aisément explicables dès lors qu'on connaît la passion d'Ingres pour le dessin, pour la ligne, cette ligne à la fois souple et ferme, ductile et résistante, plus symbolique que réelle, plus abstraite que vraie, ou plutôt vraie parce qu'abstraite, cette ligne moins nerveuse que robuste, moins fine que subtile, qui suffit à mesurer les proportions, à qualifier l'espace, qui suffit à tout, à rendre le mouvement et le rythme de la vie, à définir un lieu et un événement, à exprimer une sensation et une pensée. La ligne seule. Car la couleur est chez Ingres aussi exactement adaptée au dessin que l'orchestration à une mélodie de Mozart ou de Schumann. « Il est sans exemple, a-t-il dit, qu'un grand dessinateur n'ait pas eu le coloris qui convenait exactement au caractère de son dessin. » La ligne ingresque ne se perd pas dans les détails, elle ne se dilue pas dans l'analyse, elle ne suit pas le contour des objets, elle part de l'âme et y retourne. Elle est une personne.

Ce qui frappe surtout dans les portraits, c'est moins le caractère particulier de la physionomie, que l'attitude, la position des bras, les plis des étoffes, l'ensemble des lignes, des formes et des couleurs. C'est, par exemple, dans *Le Portrait de Madame Rivière*, la courbe issue de la main gauche et s'achevant à la main droite, la contre-courbe de la robe bouffante, le drapé vertical de l'écharpe : magnifique portrait ! Et pourtant celui de Madame de Senonnes est plus beau encore. Tout ici est magistral : la pose de la belle Transtévérine assise parmi des coussins, la tête géométrique, le regard sombre, la sensualité des lèvres, l'éclat





froid du front, qui disent l'égoïsme de la parvenue ; le sinueux dessin, indolent sans mollesse, appuyé sans lourdeur, le contraste des violets et des jaunes somptueux, les dentelles, les broderies, les bijoux, qui mettent en valeur la grâce aristocratique du modèle. Et quelle hardiesse dans l'arabesque ! Regardez-la courir le long du bras gauche, s'attarder sur les deux épaules, s'infléchir soudain et se prolonger avec abandon dans le bras droit, ce bras deux fois plus long qu'un membre normal. Examinez à présent les mains de la vicomtesse de Senonnes, mains un peu grasses aux doigts précieusement bagués. Comparez-les aux mains de Madame Rivière, de Madame Gonse, de Madame Moitessier ou de la Princesse de Broglie ; comparez celles du Comte Molé à celles de Monsieur Rivière. Comme elles sont, toutes ces mains, différentes d'aspect, de pose, de forme et d'expression ! Dans tous les tableaux et les dessins d'Ingres, les mains ont une « présence » qui finit par obséder.

Petits êtres actifs, infatigables, témoins aveugles et muets, qui pourtant voient et parlent des caractères, des sentiments, des conditions, des âges ; qu'ils soient passifs ou qu'ils travaillent, qu'ils s'épanouissent ou qu'ils se contractent, ils retiennent dans leurs fuseaux la totalité du monde et dans leurs ligaments sont inscrits les secrets d'une destinée. Imaginons M. de Pastoret réduit à sa tête, M. Bertin sans ses mains, *La Grande Odalisque* sans la sienne au bout de son bras flexible comme une algue. Mais non, c'est impossible ! Et comment justifier la torsion du corps d'*Angélique*, le déhanchement de la *Vénus Anadyomène*, sinon parce qu'il fallait accuser la ligne adorable des bras et la cadence de dix doigts repliés sur l'impalpable ? Ah, seul pouvait délivrer ces mains de leurs servitudes charnelles un virtuose du pinceau et du violon ! Avec quel soin, quel émoi, quelle délicatesse, Ingres les a individualisées et, ce faisant, éternisées ! Tous les types de mains, sauf les vulgaires, sont dans son œuvre. Et si diverses, que le plus savant graphologue ne saurait y découvrir une parenté. Mains qu'une autre main a tracées pour en faire les terminaisons frémissantes des formes humaines. Fleurs, fruits, rameaux d'os, de sang et d'esprit, un physiologiste certes ne manquerait d'y relever nombre d'anomalies, voulues et aimées, là comme ailleurs, non pour se singulariser, mais pour s'en émerveiller. C'est ainsi qu'on a pu dire que sa *Thétis* est affligée d'un goitre et que sa *Grande Odalisque* a trois vertèbres de trop. On pourrait relever d'autres déformations dans le corps d'*Angélique*, dans celui de *Paolo Malatesta*, de *L'Odalisque à l'esclave* (Pl. XV), dans les baigneuses du *Bain turc*. Est-il un seul d'entre nous qui lui en ferait grief, puisque toutes ces libertés sont justifiées ?

C'est naturellement dans la représentation du corps féminin que Jean-Dominique Ingres devait exceller. *La Source*, *Vénus*, les *Baigneuses*, les *Odalisques*, des apothéoses comme *L'Age d'Or* et *Le Bain turc*, là il s'est donné tout entier, là triomphe son génie. Nul autre peintre, que ce soit Titien, ou Poussin, Goya, Delacroix, Manet, Courbet, Renoir, n'a su agencer des lignes d'une telle pureté et d'une aussi paisible jeunesse, combiner des formes d'une santé pareille avec autant de distinction. Peu importe qu'une partie du corps soit démesurément allongée, qu'une cuisse ne se rattache pas au torse, qu'une taille soit bizarrement contournée, si en créant des rapports de grandeurs, des rythmes inattendus et de savoureuses harmonies, l'artiste provoque l'exultation de nos sens et le ravissement de notre esprit !



Ingres a eu plus d'ennemis que d'amis. Ceux-ci l'ont maladroitement défendu. Ceux-là ont jeté sur son œuvre une opprobre qui n'a été effacée que depuis peu d'années. Les uns n'ont vu en lui que la perfection hautaine et glacée d'un adorateur fanatique des Grecs et de Raphaël ; les autres, que les incorrections de dessin et les infractions aux règles de l'École. Notre temps lui a enfin rendu justice, mais il ne l'aime pas pour autant. Nos contemporains l'admirent, mais de loin. Ingres a partagé le sort commun à tous les grands classiques : l'homme les redoute plus qu'il ne les recherche et les recherche moins qu'il ne les subit.

Ingres est un classique, non parce qu'il a emprunté aux maîtres des musées principes, thèmes, signes et procédés, il est classique dans la mesure où il s'oppose au romantisme, où il a pu établir entre ses facultés, entre ses dons, entre ses moyens, un indéfectible équilibre, une parfaite unité.

Volonté, logique, santé, rigueur, pureté : voilà les qualités fondamentales d'un ouvrage classique. Pas de concessions à la mode, de passions terrestres, d'affirmations grossières, de complaisances sentimentales, de sortilèges troublants, de caresses louches. Mais le calme, la sérénité, l'impassibilité. Ce qui parut si longtemps formalisme, raideur, sécheresse, ennuyeuse froideur dans un tableau d'Ingres est en réalité tout autre chose. Mais il fallait des ressources infinies de métier pour discipliner ainsi son instinct, décanter ses émotions, pour donner à son art la noblesse et la stabilité d'un style. Rien ne manque à Ingres, ni le mouvement, ni le rythme, ni la vigueur, ni la sensualité, ni la vie ; mais le mouvement y est immobile, le rythme y est intérieur, la vigueur concentrée, la sensualité chaste, la vie pacifiée.

Quant à sa technique, écoutons-le marteler ce conseil : « Il faut en général peindre dur, heurté et franchement. » Si sa peinture nous semble à première vue monotone, distante, affectée, c'est que rien n'y est forcé, que tout y est solide, simple, naturel. Nulle recherche de l'effet, nulle trace de facilité. Un art grand et fort, et qui ne le veut point paraître, celui d'Ingres, comme de Poussin, de Seurat, et aujourd'hui de Fernand Léger : des novateurs plutôt que des précurseurs, exerçant plus de prestige que d'influence profonde. Race fière qui, ayant peu d'élus, décourage les suiveurs. Leur œuvre, en effet, n'a qu'une vertu d'exemple, elle ne saurait fournir des recettes, encore moins des solutions. Ainsi l'œuvre de Jean-Dominique Ingres. Qu'y ont pris Manet, Degas, Toulouse-Lautrec, Picasso ? Seulement, ici et là, quelque référence, quelque caution. Mais peut-on les appeler ses successeurs ? Flandrin, Balze, Mottez, Chassériau ne le sont pas davantage, eux qui furent pourtant ses élèves. Mais quels tristes élèves ! Les grands classiques ont des descendants, ils n'ont pas d'héritiers. Ils meurent tous intestats.

FRANK ELGAR

INDEX DES REPRODUCTIONS IN-TEXTE

1. M. Bernier, avant 1805. *Coll. Haro.*
2. Les Sœurs Harvey, 1804. *Musée du Louvre.*
3. Comte de Marcellus. *Coll. Dortan.*
4. M. Lemoyne. *Coll. Haro.*
5. M. Rivière. *Musée du Louvre.*
6. Portrait de femme accoudée, 1809.
7. M. Besnard. *Coll. Veil-Picard.*
8. Le sculpteur Lorenzo Bartolini, 1806. *Coll. Lapauze.*
9. M. Grand, 1834.
10. Le Voyageur, 1809. *Musée du Louvre.*
11. Un sentier près de la Trinité-des-Monts. *Musée Ingres, Montauban.*
12. Le Vésuve, vers 1806-1814. *Musée Ingres, Montauban.*
13. M. Desmarais, 1805. *Coll. Maurice Delacre.*
14. M. Bocher, 1811. *Musée du Louvre.*
15. Martyre de saint Symphorien, 1834. *Cathédrale d'Autun.*
16. Entrée de Charles V à Paris, 1821. *Coll. Besson-neau.*
17. Mort de Léonard de Vinci, 1818.
18. Comtesse de Tournon, 1812. *Coll. McLlenny, Baltimore.*
19. Madame Viollot-le-Duc. *Coll. Viollot-le-Duc.*
20. Baronne de Poppenheim, 1819. *Musée Bonnat, Bayonne.*
21. Œdipe et le Sphinx, 1808. *Musée du Louvre.*
22. Bonaparte (d'après David).
23. Mademoiselle Marcotte, 1848. *Coll. Marcotte.*
24. Les Sœurs Montagu. *Coll. du comte de Sandwich.*
25. Jupiter et Thétis, 1811. *Musée d'Aix-en-Provence.*
26. Madame Marcotte, 1828.
27. Raphaël et la Fornarine, 1814. *Musée du Louvre.*
28. Jésus-Christ donne à saint Pierre les clefs du Paradis, 1820. *Musée du Louvre.*
29. Roger délivrant Angélique, 1819. *Musée du Louvre.*
30. Virgile faisant la lecture de l'Énéide devant Auguste, 1819. *Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.*
31. M. Couderc-Gentillon, 1805. *Coll. Groult.*
32. Francesca de Rimini et Paolo Malatesta (Étude), 1819. *Musée Ingres, Montauban.*
33. Francesca de Rimini et Paolo Malatesta, 1919. *Musée Condé, Chantilly.*
34. Mars et Vénus.
35. Diane et Endymion. *Musée de Compiègne.*
36. Portrait d'homme.
37. Madame Destouches, 1816. *Musée du Louvre.*
38. Stratonice ou la maladie d'Antiochus, 1840. *Musée Condé, Chantilly.*
39. L'Ambassadeur d'Espagne baisant l'épée d'Henri IV, 1814. *Coll. Prat de Lestang, Paris.*
40. L'Arétin et le Tintoret, 1848. *Coll. Bessonneau.*
41. L'Odyssée, 1827. *Musée de Lyon.*
42. Madame Depaulis. *Musée Bonnat, Bayonne.*
43. Homère déifié, 1827. *Musée du Louvre.*
44. L'Age d'or, 1841-1849 (partie gauche). *Château de Dampierre.*
45. Jeanne d'Arc, 1854. *Musée du Louvre.*
46. Femme embrassant son enfant. *Musée Bonnat, Bayonne.*
47. Comtesse d'Haussonville, 1842. *Coll. Comte d'Haussonville.*
48. Le Bain turc (Études de femmes nues). *Musée du Louvre.*
49. Le Bain turc (Étude de l'Odalisque), 1864. *Musée Bonnat, Bayonne.*
50. Napoléon, Empereur, 1806. *Musée des Invalides.*
51. Vierge à l'hostie entre deux saints, 1852. *Coll. Marquis de la Maisonneuve, Paris.*
52. Vierge à l'hostie, 1854. *Musée du Louvre.*
53. Madame Ingres, née Chapelle, 1815. *Coll. Lapauze.*
54. L'Odalisque (Études). *Musée du Louvre.*
55. Charles X, 1825. *Musée Bonnat, Bayonne.*
56. Cherubini (Étude). *Musée du Louvre.*
57. M. Granet, 1807. *Musée Granet, Aix-en-Provence.*
58. Portrait de jeune homme. *Musée Bonnat, Bayonne.*
59. Le sculpteur Cortot, 1815. *Coll. particulière.*
60. Madame Devauçay (Étude). *Musée du Louvre.*
61. Madame Devauçay. *Musée Bonnat, Bayonne.*
62. Madame Moitessier, 1856. *National Gallery, Londres.*
63. Madame Moitessier. *National Gallery of Art, Washington.*
64. Portrait de femme (Étude). *Musée Bonnat, Bayonne.*
65. Martyre de saint Symphorien (Étude). *William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas-City.*
66. L'Odalisque à l'esclave (Étude). *British Museum, Londres.*
67. Le Bain turc (détail).
68. L'Age d'or (Étude). *Coll. Louis E. Stern, New-York.*
69. L'Age d'or (Étude). *Fogg Museum of Art, Cambridge, États-Unis.*
70. Apothéose d'Homère (Étude). *École Nationale des Beaux-Arts, Paris.*
71. La Petite Baigneuse, 1828. *Musée Bonnat, Bayonne.*
72. Comte Molé, 1834. *Coll. de la Marquise de Noailles.*
73. Madame Frédéric Reiset, 1846. *Coll. Comte de Ségur-Lamoignon, Paris.*
74. L'Odalisque à l'esclave (dessin). *Musée du Louvre.*
75. Madame Henri Gonse, 1845. *Coll. Lapauze.*
76. L'architecte Desdébant, 1810. *Musée de Besançon.*
77. Duc d'Orléans, 1842. *Coll. Duc de Guise.*
78. Vénus Anadyomène, 1856. *Musée Condé, Chantilly.*
79. Madame Cavé, 1845. *Coll. Gaston Leroy.*
80. Princesse de Broglie. *Coll. particulière.*
81. Comte Molé (détail : les mains).
82. Études de mains de femme. *Musée Bonnat, Bayonne.*
83. Études de mains pour Boileau. *Coll. Vitta.*
84. M. Rivière (détail : les mains).
85. Madame de Senonnes (détail : les mains).
86. Madame Moitessier (détail : les mains).
87. Madame Gonse (détail : les mains).
88. Princesse de Broglie (détail : les mains).

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN MARS MIL NEUF CENT CINQUANTE ET UN
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE
KAPP A VANVES
LES CLICHÉS EN COULEURS
ONT ÉTÉ EXÉCUTÉS
PAR CLICHÉS UNION,
GILLOT, ROUSSET ET RUCKERT









